

**A NOVA IGREJA DO CONVENTO DO CARMO DE ÉVORA:
UMA PERSPETIVA DA SUA PAISAGEM SONORA NA SEGUNDA
METADE DO SÉCULO XVII***

Luís Henriques

A cidade de Évora, bispado desde tempos medievais, foi elevada à categoria de arcebispado em 1540, correspondendo à nomeação do Cardeal D. Henrique como seu primeiro arcebispo. Já antes de sede de arcebispado a cidade havia assistido a um desenvolvimento na fundação de casas monástico-conventuais, quer femininas, quer masculinas, que conferiram uma nova dinâmica a algumas zonas urbanas. Uma destas novas dinâmicas concentra-se precisamente na sua atividade litúrgico-musical, afetando a paisagem sonora em torno do local da sua fundação. Esta compreendia sobretudo a prática musical sacra, com a celebração diária do Ofício Divino e da Missa. A dinâmica musical destas comunidades religiosas, pela sua natureza, irá constituir a maior percentagem de atividade desta arte no contexto eborense. Cada uma das fundações destes espaços monástico-conventuais trará uma nova paisagem sonora a um espaço ainda “inculto” da cidade ou, em outros casos, será mais um elemento numa forte concentração destas instituições.

No que diz respeito ao estudo destas dinâmicas musicais dentro dos espaços urbanos, uma das áreas dos estudos musicológicos que tem vindo a assistir a um desenvolvimento significativo nas últimas décadas têm sido os chamados estudos musicais urbanos, cuja atividade se desenvolve em torno da ideia de paisagem sonora histórica. Esta área de estudo concentra-se numa abordagem geográfica e temporal a determinado contexto musical, frequentemente incidindo sobre a presença desta arte, assim como os indivíduos a ela associados, dentro de áreas predominantemente urbanas, porém com uma amplitude assinalável em termos da inclusão de elementos externos à prática musical dentro da mesma.

*O presente estudo insere-se no âmbito do Projeto ALT20-03-0145-FEDER-02854 (PTDC/ART-PER/28584/2017) – “PASEV: Patrimonialização da Paisagem Sonora em Évora (1540-1910)” financiado por fundos nacionais através da FCT/MCTES e cofinanciado pelo Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional (FEDER) através do Compete 2020 – Programa Operacional Competitividade e Internacionalização (POCI).

Embora a ideia de paisagem sonora tenha ganho um dos seus primeiros e mais significativos impulsos na década de 1960 através dos trabalhos bibliográficos de R. Murray-Schaffer¹, que ainda hoje constituem obras de referência nos estudos de musicologia urbana, foi sobretudo a partir do estudo de Reinhard Strohm² que esta área dos estudos musicológicos se concentrou na sua vertente histórica. Mais recentemente, vários têm sido os estudos sobre a presença e interação da música no espaço urbano, destacando-se um estudo de caso sobre a região da Boémia³ e um caso Ibérico, centrado na cidade espanhola de Jaca⁴. No primeiro caso, o estudo de Alexander J. Fisher centra-se no período da Contra-Reforma, analisando a presença da música como meio de propaganda e piedade católica. Desta forma, a análise foca os espaços culturais, nomeadamente as igrejas e casas monástico-conventuais incluindo também as manifestações religiosas de cariz público e cívico, exteriores aos templos. O mesmo acontece no estudo de Miguel Ángel Marín (centrando-se no século XVIII), que abrange as várias esferas musicais da cidade espanhola de Jaca, concentrando-se não só nas manifestações musicais de natureza religiosa, mas ainda abrangendo os grupos e músicos, assim como outras instituições, e os repertórios existentes nos arquivos musicais da cidade.

Nos centros urbanos, as igrejas paroquiais e as igrejas públicas das ordens religiosas eram os locais onde se poderia escutar música com maior regularidade, muito devido à natureza da sua funcionalidade, aberta ao povo⁵. Nestes locais eram celebrados com maior ou menor fôlego, os serviços litúrgico-musicais de acordo com os usos e cerimoniais então em voga nos respetivos locais. Isto implicava, por norma, o canto diário dos vários ofícios das Horas Canónicas, assim como a celebração regular de missas festivas, ou de aniversário, sufragando a alma dos benfeitores de determinado templo ou comunidade. Os sons que se poderiam ouvir nesses espaços incluíam a leitura dos textos sagrados, a pregação, a recitação destes textos *in recto tono*, a prática de cantochão pelos clérigos e coro, interagindo com o som da atividade da assembleia na nave central. A estes

1. R. MURRAY-SHAFFER, *The Tuning of the World*, Toronto, Alfred A. Knopf, 1977.

2. R. STROHM, *Music in Late Medieval Bruges*, Oxford, Clarendon Press, 1985.

3. A. FISHER, *Music, Piety, and Propaganda: The Soundscape of Counter-Reformation Bavaria*, Oxford, Oxford University Press, 2014.

4. M.Á. MARÍN, *Music on the Margin: Urban Musical Life in Eighteenth-Century Jaca (Spain)*, Kassel. Edition Reichenberg, 2002.

5. A. FISHER, *Music, Piety, and Propaganda: The Soundscape of Counter-Reformation Bavaria* cit., p. 32.

sons juntam-se o canto de polifonia vocal e cânticos congregacionais, assim como, no caso das igrejas mais importantes na hierarquia eclesiástica da cidade, música policoral e instrumental, interpretada nas ocasiões de maior cerimónia⁶.

No caso de Évora, encontra-se, por um lado, a Catedral e as igrejas colegiadas como locais de maior fôlego no que diz respeito à prática musical, com capelas musicais próprias substancialmente financiadas, e, por outro, as inúmeras comunidades monástico-conventuais que, pese o maior ou menor ênfase na atividade musical da sua rotina diária, constituem um importante fator no respeitante à dinâmica da paisagem sonora eborense dos séculos XVI e XVII, nomeadamente no que diz respeito à prática do cantochão. Aqui encontram-se vários níveis de atividade musical, dependendo da própria natureza litúrgica dessas instituições. No caso das ordens com implantação mais antiga na cidade (franciscanos, dominicanos, cistercienses), estas possuem uma atividade bastante mais acentuada (nomeadamente as monjas cistercienses de S. Bento de Cástris, exteriores ao centro urbano), às quais se podem juntar a casa hieronimita do Espinheiro e dos Lóios. É ainda necessário ainda referir o convento de agostinhos da Graça (mais tarde também com uma casa de agostinhos descalços), e o convento de carmelitas calçados e, mais tarde, também o de carmelitas descalços. Existe também uma presença de mosteiros femininos importante dentro dos muros da cidade. No entanto, a natureza destas casas (incluindo também o já referido mosteiro de cistercienses extramuros), não permite exteriorizar as práticas musicais aí desenvolvidas uma vez que a interação entre a comunidade e a cidade era bastante limitada pela natureza da clausura aí instituída. É neste contexto que se encontra o convento de Nossa Senhora do Carmo, de religiosos carmelitas calçados, instituição que conheceu dois locais distintos de implantação na cidade de Évora.

1. O primeiro edifício do convento: fundação e a sua destruição na Guerra da Restauração

Para se entender a atual localização do convento de carmelitas calçados de Évora, é primeiro necessário percorrer os eventos que conduziram à sua realocação numa área diferente do centro urbano eborense. A fonte histórica com maior detalhe relativamente à história do convento nos

6. *Ibidem*.

séculos XVI e XVII ocupa os vários capítulos dedicados a esta casa que o cronista da Ordem do Carmo, Fr. Manuel de Sá, incluiu nas suas *Memorias Historicas* impressas em 1727⁷. De acordo com Diogo Barbosa Machado, este cronista carmelita, nascido a 1 de janeiro de 1674, entrou aos dezasseis anos para a Ordem do Carmo a 8 de setembro de 1689, no convento de Santa Ana da vila de Colares. Ocupou os lugares de ex-provincial, definidor perpétuo e cronista da Ordem do Carmo, assim como o de qualificador do Santo Ofício, examinador das três ordens militares e consultor da Bula da Santa Cruzada, sendo ainda eleito acadêmico supranumerário da Academia Real da História Portuguesa. Morreu no convento carmelita de Lisboa a 26 de março de 1735, com sessenta e dois anos de idade⁸. O relato biográfico de Barbosa Machado permite situar este autor muito próximo dos acontecimentos que conduziram à construção do novo convento carmelita de Évora podendo-se, desta forma, tomar as suas declarações como relativamente fidedignas quanto ao desenrolar dos acontecimentos.

Data de 6 de outubro de 1531 o alvará de mercê que fez o Bispo de Évora, o Cardeal Infante D. Afonso, ao vigário-geral da ordem Fr. Baltazar Limpo, da ermida de São Tomé, localizada extramuros entre a Porta da Lagoa e a Porta de Aviz, para a instalação de uma comunidade de carmelitas em Évora. Após permissão do rei D. João III para a fundação da casa, esta iniciou-se no mesmo mês de outubro de 1531, ficou conservada no novo convento a denominação de São Tomé, formando a sexta voz nos capítulos provinciais⁹.

Mais tarde, sendo exíguo o edifício inicial da fundação, o padre mestre Fr. Baltazar Limpo fez pedido à Câmara da cidade de um terreno junto à ermida onde se fundara a casa, antigo cemitério judaico da cidade. O pedido foi correspondido, oferecendo mais área que aquela pedida inicialmente. Fr. Manuel de Sá refere o registo de doação feito pelo escrivão da Câmara Simão Álvares com data de 8 de maio de 1535, assinado pelo licenciado António de Almeida, juiz de fora, e pelos vereadores Luís Mendes de Oliveira, Jorge de Paiva e Jorge de Resende e pelo procurador

7. Fr. M. DE SÁ, *Memorias Historicas da Ordem de Nossa Senhora do Carmo da Provincia de Portugal*, Lisboa Ocidental, Na Officina de Joseph Antonio da Sylva, 1727.

8. D. MACHADO, *Bibliotheca Lusitana*, Tomo III, Lisboa, Na Officina de Ignacio Rodrigues, 1742, p. 364.

9. Fr. M. DE SÁ, *Memorias Historicas da Ordem de Nossa Senhora do Carmo da Provincia de Portugal* cit., p. 274.

Duarte Moniz¹⁰. O cronista refere ainda a existência de um alvará de D. João III confirmando essa doação, feito em Moura a 12 de maio do mesmo ano, junto com um auto de posse do terreno doado, feito pelo tabelião Pedro Fernandes a 26 de maio e endereçado ao procurador do convento, de nome Fr. Francisco¹¹.

As obras de ampliação do edifício prolongaram-se durante o tempo do seu primeiro prior, de seu nome Fr. Roque¹², não referindo Fr. Manuel de Sá por quanto tempo nem como decorria a atividade litúrgico-musical neste espaço durante o período inicial da sua fundação. Apenas mencionou que durante o período de Fr. Baltazar Limpo foram acrescentadas as sacristias, sala do capítulo, refeitório, cozinha e dormitório¹³, supondo-se que o espaço utilizado para a celebração diária dos ofícios fosse aquele da primitiva ermida de São Tomé, por certo, exíguo para a tarefa. Por volta de 1538, surgiram problemas com a área da cerca, sendo a construção dos respetivos muros embargada pelo novo efetivo oficial da Câmara. Em carta à rainha D. Catarina, datada de 16 de julho de 1538, os oficiais camarários argumentavam que os religiosos carmelitas havia tomado mais espaço para cerca que aquele concedido pela Câmara. No entanto, a decisão real repreendeu o embargo, determinando que fosse concedida aos religiosos a área de duzentas e noventa e sete varas para cerca, segundo o termo assinado a 15 de maio de 1539¹⁴.

A nova igreja, construída no local da ermida de São Tomé, era de abóbada de uma só nave, com seis capelas, possivelmente três a cada lado da nave, e duas no cruzeiro, estando orientada segundo a forma usual, com o altar-mor virado para oriente e o frontispício para ocidente¹⁵. A capela-mor foi erguida a expensas de D. Maria de Vilhena, moradora em Évora e

10. Este documento, com a cota Arquivo Municipal de Évora, Livro 3.º de Pergaminho, f. 319r, n.º 69, foi transcrito em T. ESPANCA, *Miscelânea Histórico-Artística (2.ª série)*, in “A Cidade de Évora”, 25-26, 1951, pp. 487-488.

11. Fr. M. DE SÁ, *Memorias Historicas da Ordem de Nossa Senhora do Carmo da Provincia de Portugal* cit., p. 275. Relativamente a estes dois últimos documentos, Túlio Espanca não os mencionou e não se conseguiu averiguar a sua existência no Arquivo Municipal.

12. F. DA FONSECA, *Évora Gloriosa. Epilogo dos quatro Tomos da Evora Illustrada*, Roma, Na Officina Komarekiana, 1728, p. 357.

13. Fr. M. DE SÁ, *Memorias Historicas da Ordem de Nossa Senhora do Carmo da Provincia de Portugal* cit., p. 275.

14. DA FONSECA, *Évora Gloriosa. Epilogo dos quatro Tomos da Evora Illustrada* cit., p. 358.

15. Eram estas capelas: (do lado do Evangelho) Senhora do Bom Sucesso ou da Sagrada Família, Santo Angélico, Santa Ana; (do lado da Epístola) Santa Luzia, Santo Cristo e Santo Alberto.

viúva de Simão da Silveira. Esta dotou a igreja de várias alfaías de prata, ornamentos e alcatifas, para além de renda para a celebração anual dos ofícios litúrgico-musicais de aniversário. Fr. Manuel de Sá aponta ainda que na igreja existiam muitas sepulturas de pedra fina, onde se podiam encontrar esculpidos os leiteiros e escudos das principais famílias da cidade¹⁶. Esta casa carmelita parece desenvolver-se, assim, no meio eborense como jazigo de figuras influentes da cidade, ganhando também importância como local de celebração dos capítulos da Ordem do Carmo. Fr. Manuel de Sá refere três destes eventos, que certamente terão decorrido com um profundo e influente cerimonial litúrgico-musical. Destacam-se o capítulo de 9 de outubro de 1579, por comissão do padre mestre Fr. João Batista Casardo, vigário geral da Ordem, ao qual presidiu o padre mestre Fr. João Caiado, sendo eleito provincial o padre mestre Fr. Simão Coelho. Realizou-se novo capítulo a 7 de maio de 1588, por comissão do vigário geral referido anteriormente, presidindo o padre mestre Fr. Simão Coelho, saindo eleito provincial o padre mestre Fr. João Casado. No terceiro capítulo, a 10 de agosto de 1602, foi eleito provincial o padre Fr. António do Espírito Santo, tendo comissão o padre geral mestre Fr. Henrique Sílvio Henriques, tendo presidido o padre mestre Fr. João Caiado. Ao convento do Carmo também se recolheu o rei D. Filipe III de Castela e respetiva comitiva a 14 de maio de 1619, quando visitou Évora. No dia seguinte o monarca ouviu missa na igreja, rezada pelo prior do convento Fr. Cosme dos Santos¹⁷, possivelmente com participação musical no coro pelos religiosos ou por músicos que pertenciam à comitiva real, como seria de esperar em ocasiões litúrgicas a que assistisse o rei.

A 14 de maio de 1663 chegaram as tropas castelhanas, sob o comando de D. Juan de Áustria, às portas de Évora. Seguiu-se o cerco da cidade, entrando as forças na mesma a 22 de maio. Neste processo foi destruído o convento carmelita, cenário de combates ferozes entre as forças que defendiam a cidade e as castelhanas. D. Luís de Meneses, Conde da Ericeira, na sua *História do Portugal Restaurado*, refere que os sitiados haviam ocupado o convento, estabelecendo uma linha de comunicação com o interior da cidade¹⁸. Aí estava aquartelado o Terço do Algarve,

16. Fr. M. DE SÁ, *Memorias Historicas da Ordem de Nossa Senhora do Carmo da Provincia de Portugal* cit., p. 277.

17. Fr. M. DE SÁ, *Memorias Historicas da Ordem de Nossa Senhora do Carmo da Provincia de Portugal* cit., p. 280.

18. L. DE MENEZES, *História de Portugal Restaurado*, Tomo II, Lisboa: Na Officina de Miguel Deslandes, 1698, p. 518.

comandado pelo mestre de campo Manuel de Sousa e Castro, resistindo às forças castelhanas no espaço carmelita até que a situação se tornou de tal forma insustentável, devido ao constante bombardeamento pela artilharia inimiga, que tiveram de retirar-se para o interior dos muros da cidade. Abandonado o espaço, o mesmo foi tomado a 16 de maio pelas forças comandadas pelo siciliano D. Pedro de Opessinga¹⁹.

Entretanto, os religiosos haviam abandonado o convento, levando consigo a imagem de Nossa Senhora da Luz, para dentro dos muros da cidade entrando pela Porta de Aviz tendo sido alojados primeiramente numa casa de um cordoeiro onde colocaram a imagem. Após a tomada da cidade pelas forças castelhanas, após pedido dos religiosos para tornarem às ruínas do convento, foram-lhes oferecidas por D. Juan de Áustria as casas do Conde de Santa Cruz, uma vez que tencionava mandar demolir o que restava do convento, proposta essa rejeitada pelos religiosos. Algum tempo depois, foram os religiosos ocupar umas casas que o convento possuía na Praça do Peixe e que haviam vagado em resultado dos seus ocupantes como parte da população da cidade a ter abandonado após a ocupação pelas forças de D. Juan de Áustria. A imagem de Nossa Senhora da Luz foi levada para a igreja do convento do Salvador, de religiosas clarissas. Quando a 23 de junho do mesmo ano D. Luís de Menezes mandou organizar uma bateria de artilharia de três peças, a mesma foi assentada no local onde anteriormente se erguera o convento carmelita, pelo que se depreende que o mesmo já não existisse²⁰. A pedra das ruínas foi utilizada na obra do vizinho forte de Santo António, que à época estava ainda por completar. A transferência da comunidade para a Praça do Peixe implicou uma profunda transformação na paisagem sonora, ou no som musical que se ouviria em torno da comunidade carmelita. Primeiramente, o espaço primitivo do convento extramuros, tendo sido abandonado, deixou de ser local onde se poderia ouvir os sons do canto-chão e prática musical decorrente da celebração dos ofícios litúrgicos diários, que não se tornaram a ouvir nem a influenciar a população circundante uma vez que a comunidade não regressou. Posteriormente, embora de forma temporária, é importante verificar a transferência da comunidade carmelita para a Praça do Peixe (que não era local nobre da cidade), implementando-se num local onde já estava instalada uma comunidade de clarissas, que

19. F. DA FONSECA, *Évora Gloriosa. Epilogo dos quatro Tomos da Evora Illustrada* cit., p. 176.

20. Fr. M. DE SÁ, *Memorias Historicas da Ordem de Nossa Senhora do Carmo da Provincia de Portugal* cit., p. 283.

embora de clausura, possuíam a sua rotina litúrgico-musical diária e cuja proximidade do espaço público poderia ser perfeitamente audível na praça. Ao lado do convento funcionava também o Colégio de São Paulo, local de estudo e onde residia uma comunidade de treze religiosos, além dos colegiais²¹.

A comunidade terá vivido nas casas da Praça do Peixe cerca de três anos, como refere Fr. Manuel de Sá, havendo recorrido ao rei D. Afonso VI, que lhes ofereceu os paços e jardins da Casa de Bragança em Évora, junto à Porta de Moura para fundarem novo convento. A mercê feita pelo monarca estipulava que se conservasse no novo convento a porta dos nós, proveniente do antigo edifício, e que a comunidade dissesse anualmente doze missas rezadas e, no oitavário da festa de Todos-os-Santos, cantasse um ofício de nove lições pela alma do Duque D. Teodósio I. A comunidade ficava também obrigada a dizer anualmente doze missas e outro ofício no mesmo oitavário por alma do monarca, ficando ainda obrigados a passar certidão da realização destes ofícios sempre que o procurador da Casa de Bragança assim o requeresse²². As obrigações litúrgico-musicais a que ficaram obrigados os frades carmelitas introduziram novos elementos a rotina musical anual, nomeadamente o canto dos dois ofícios *pro defunctis* de nove lições, isto é, a maior solenização do mesmo, com uma forte componente musical. A escritura foi realizada em Lisboa, pelo tabelião Aurélio de Miranda, a 10 de novembro de 1665. Tomou posse do novo espaço o padre Fr. Bartolomeu da Purificação, a 17 de março de 1666. Recolheram-se os religiosos ao dito palácio dos Bragança, onde no rés-do-chão fizeram igreja onde colocaram a imagem de Nossa Senhora da Luz, assim como de outros santos trazidos do antigo convento. Ficou o novo espaço com o título de Nossa Senhora da Luz e Carmo²³.

A 1 de maio de 1667 entrou no governo da província o padre Fr. Jorge Cotrim. Este religioso enveredou esforços para a construção de uma nova igreja para o convento, para a qual contratou dois arquitetos em Lisboa. Estes ficaram encarregados de escolher o modelo mais adequado das igrejas lisboetas para transpor a Évora²⁴.

21. F. DA FONSECA, *Évora Gloriosa. Epilogo dos quatro Tomos da Evora Illustrada* cit., p. 375.

22. Fr. M. DE SÁ, *Memorias Historicas da Ordem de Nossa Senhora do Carmo da Provincia de Portugal* cit., p. 284.

23. T. ESPANCA, *Miscelânea Histórico-Artística (Quarta série)*, in *A Cidade de Évora* cit., p. 161.

24. Fr. M. DE SÁ, *Memorias Historicas da Ordem de Nossa Senhora do Carmo da Provincia de Portugal* cit., p. 286.

2. A presença de música no lançamento da primeira pedra da nova igreja

O provincial Fr. Jorge Cotrim visitou os conventos alentejanos, recolhendo-se ao de Évora no final, diligenciando os esforços para o início da construção da nova igreja e os primeiros contratos aos artífices de cantaria e alvenaria de Évora. Fr. Manuel de Sá avança descrevendo a cerimónia de lançamento da primeira pedra da nova igreja. O cronista carmelita refere que a cerimónia foi realizada no dia 6 de janeiro de 1669. Partindo da sua relação do evento consegue-se, embora de forma incompleta, compreender as forças musicais envolvidas, assim como o cerimonial que terá ocorrido durante esta ação. Fr. Manuel de Sá começa por localizar temporalmente o início das celebrações do dia 6 de janeiro, referindo que as cerimónias tiveram início após o canto do ofício de Vésperas²⁵, certamente durante a tarde, mas, uma vez que se estava a meio do inverno, não terá sido muito perto do anoitecer uma vez que os dias seriam curtos e, assim, também reduzido o período de luminosidade. O Cabido da Catedral, junto com a respetiva capela musical, os oficiais da Câmara, os prelados com alguns dos religiosos dos conventos da cidade, o Conde de Vimioso, “pessoas de distinção, e muitas de segunda condição” acorreram ao local do novo convento no dia 6 de janeiro²⁶. Os mesmos integraram-se na procissão que dele saiu, encabeçada pelos irmãos terceiros carmelitas debaixo da cruz dos religiosos, que seguiam alternadamente com os das outras casas religiosas da cidade. No cortejo ia a pedra do fundamento num andor transportado pelo reitor do Colégio da Companhia de Jesus, o guardião do convento de São Francisco, o prior do convento de São Domingos, prior do convento de Nossa Senhora da Graça, reitor do Colégio de São Paulo e o provincial dos carmelitas. Seguia também um outro andor com a imagem de Nossa Senhora do Carmo. Todos cantavam “psalmos, e Hymnos em louvor de Maria Santissima Senhora Nossa”²⁷. O cronista refere ainda que os cantores da Catedral o faziam de forma diferente dos restantes religiosos.

Embora escassa em termos de detalhe, a menção da capela da Catedral permite identificar pelo menos um dos grupos musicais que acompanharam a procissão. Pelo ano de 1669 era mestre de capela da Catedral o padre António Rodrigues Vilalva, nascido na vila do seu apelido na região

25. Ivi, p. 287.

26. *Ibidem*.

27. *Ibidem*.

de Beja. Vilalva ocupou muito provavelmente o cargo de mestre de capela até 1678 (desconhecendo-se a data da sua morte), ano em que Diogo Dias Melgaz surge a ocupar esse posto²⁸. Partindo dos documentos de despesa com os músicos da Catedral, é possível apontar uma provável constituição da respetiva capela à data do lançamento da primeira pedra do convento e, desta forma, os indivíduos que terão tomado parte no cortejo. No seguimento destes registos, encontravam-se ao serviço da Catedral um grupo de cantores na sua maioria clérigos, sem se conseguir perceber qual o registo vocal cantado por cada um dos mesmos²⁹. Há também que referir o grupo de instrumentistas que acompanhavam a capela e que, segundo os registos seriam na sua maioria leigos³⁰. Desta forma, assumindo que todos teriam participado na procissão e cerimónias, constituía-se a capela da Catedral por sete cantores e os mestres de capela e da claustra, com um grupo de nove instrumentistas. Aqui é de referir a presença usual de instrumentistas de sopro junto com os cantores nos cortejos processionais. Estes tinham como função dobrarem as partes vocais ou, em certos casos, tocarem em grupo obras vocais (motetes, hinos, entre outras obras). Assim, reconstruindo o orgânico vocal e instrumental presente na cerimónia de lançamento da primeira pedra da nova igreja do Carmo, é provável que se encontrasse o referido número de cantores, com um agru-

28. J. ALEGRIA, *História da Escola de Música da Sé de Évora*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1973, p. 73.

29. Arquivo da Sé de Évora, *Livro da receita e despeza da fabrica da see de Euora...* [1668/69], ref. PT/ASE/CSE/FSE/D/C/001/Lv007. Estão referenciados no livro de contas para o ano de 1668/69 os seguintes músicos que se identificaram como cantores: padre Pedro Clemente (antigo moço do Colégio), padre Gaspar da Fonseca, padre António Rodrigues, padre António de Miranda, padre João Rodrigues, Manuel Ribeiro e António Álvares. A estes juntar-se-iam o mestre de capela padre António Rodrigues Vilalva e, possivelmente, também o mestre da claustra padre Diogo Dias Melgaz. É necessário ainda referir que os nomes enunciados anteriormente referem-se apenas aos cantores assalariados da Catedral, aos quais poderiam juntar-se outros, nomeadamente clérigos, cujo sustento provinha de outra instituição.

30. Arquivo da Sé de Évora, *Livro da receita e despeza da fabrica da see de Euora...* [1668/69], ref. PT/ASE/CSE/FSE/D/C/001/Lv007. Surgem mencionados dois organistas ao serviço da Catedral, o padre Diogo de Salazar e o beneficiado Francisco da Cunha, que, pela natureza do instrumento que tangiam, não terão tomado parte no cortejo. Poderão, todavia, ter tocado durante as cerimónias celebradas no interior da nova igreja. Surgem também vários instrumentistas de sopro: Bartolomeu Jorge (que tocava charamela e baixão), Manuel Botelho (tocava corneta, fagote e charamela), Gaspar da Fonseca (tocava charamela, fagote e baixão), Simão Rodrigues Ledo (baixão), Alonso Peres (sacabuxa) e João de Oliveira (charamela). Há ainda a referir a presença do harpista padre João Rodrigues Mescejana.

pamento instrumental de sopros, composto por corneta, charamelas, sacabuxa e baixo.

Relativamente à diferente forma com que os cantores da Catedral cantavam relativamente aos religiosos, pouco se pode adiantar uma vez que a referência é muito vaga. Como hipótese, poder-se-á, todavia, colocar a possibilidade de o grupo musical da Catedral estar a cantar obras em canto de órgão (polifonia) contrariamente aos religiosos das ordens conventuais, que o fariam em cantochão. É importante não ignorar o conhecimento e prática do canto de órgão pelas comunidades conventuais eboreses pelo que a hipótese anteriormente adiantada, relativamente à referência de Fr. Manuel de Sá, não poderá passar disso mesmo. No entanto, a distinção feita pelo cronista carmelita sugere que se poderia tratar destes dois tipos de repertório musical, uma vez que eram praticamente os únicos ligados à música sacra praticados à época e em contexto processional. Esta distinção é ainda acentuada pelos géneros musicais que o cronista enumera – salmos e hinos – o que remete para a prática de cantochão, como também para a de canto de órgão. O repertório monódico destes dois géneros seria certamente do conhecimento de todos os religiosos e músicos envolvidos, uma vez que consistia na base da sua rotina musical diária, ficando a prática polifónica reservada ao grupo especializado composto pelos músicos da Catedral.

O cortejo processional saiu do edifício que servia de convento, tendo passado pela “Praça dos Estudantes” (provavelmente perto do Colégio dos Jesuítas), regressando ao local onde se haveria de construir a igreja³¹. Aí chegados, encontrava-se um tabernáculo montado onde foram colocados os dois andores. Enquanto o mestre-escola (também presidente do Cabido da Catedral, que à época estava *sede vacante*) doutor Jerónimo Madeira se revestiu dos paramentos para dar início à bênção do local, “cantarão os músicos alguns vilancicos”³². Esta indicação de Fr. Manuel de Sá, embora bastante vaga, reveste-se no entanto de alguma importância em termos da prática musical durante a cerimónia, nomeadamente no que diz respeito à convivência de repertórios litúrgicos e para-litúrgicos. De acordo com o cronista carmelita, os vilancicos teriam sido cantados pela capela da Catedral antes do início da parte litúrgica da cerimónia.

31. Fr. M. DE SÁ, *Memorias Historicas da Ordem de Nossa Senhora do Carmo da Provincia de Portugal* cit., p. 287. O cortejo terá provavelmente seguido pela atual Rua Conde Serra da Tourega, que liga o Largo da Porta de Moura ao Largo dos Colegiaes.

32. *Ibidem*

Em geral, a escrita de vilancicos no espaço português ao longo da segunda metade do século XVII centrava-se sobretudo em três festas do Ano Litúrgico: o Natal, a Epifania e a Imaculada Conceição, no que diz respeito à Capela Real. Em outras instituições encontram-se exemplos de obras escritas para festas como o *Corpus Christi* (Divino Sacramento), *Pentecostes* e outras festas de cariz devocional³³. Geralmente, este repertório era introduzido no ofício de Matinas, sendo cantados em alternância com os responsórios em cada um dos três noturnos, ou ainda, no caso da missa da meia-noite na Vigília do Natal, eram cantados vilancicos ao ofertório ou durante consagração³⁴. No caso concreto da cerimónia ebo-rense, desconhece-se quais as temáticas dos vilancicos aí cantados podendo-se, todavia, avançar como hipótese que se tratassem de obras dedicadas a Nossa Senhora do Carmo ou ao Santíssimo Sacramento. Este último tema é bastante comum na produção musical dos compositores associados à Catedral de Évora no século XVII, servindo primeiramente para a festa de *Corpus Christi*, podendo também ser reutilizados avulsamente nas cerimónias em que o Santíssimo Sacramento estivesse presente. O mestre de capela da Catedral, António Rodrigues Vilalva, foi autor de pelo menos três vilancicos referidos na *Primeira Parte do Index da Livraria Musical de D. João IV: Alma de amor enferma*, para quatro vozes, *Manjar de manjares*, para solo e oito vozes, e *Tus suspiros Francisco*, para 4 e 8 vozes³⁵. Enquanto o *incipit* do último vilancico sugere tratar-se de uma obra para festas de temática franciscana, os *incipit* dos restantes sugerem tratar-se de obras para o Santíssimo Sacramento. Dada a natureza efémera deste tipo de repertório, geralmente escrito para uma festa em particular, é de supor que tivessem sido utilizadas obras do mestre de capela da Catedral na ocasião, cantando, assim, obras de Vilalva, não necessariamente aquelas enumeradas no *Index*, mas possivelmente outras do compositor, entretanto perdidas.

Em seguida teve início a cerimónia de bênção, cantando-se a Ladainha em canto de órgão, seguindo-se os preceitos enunciados no Ritual Romano³⁶. Uma vez mais, Fr. Manuel de Sá não adiantou mais detalhes sobre

33. R. LOPES, *Religiosity, power and aspects of social representation in the villancicos of the Portuguese Royal Chapel*, in *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800: The Villancico and Related Genres*, a cura di T. Knighton y A. Torrente, Nova Iorque, 2007, pp. 202-203.

34. Ivi, p. 203.

35. J. ALEGRIA, *História da Escola de Música da Sé de Évora* cit., p. 85.

36. Fr. M. DE SÁ, *Memórias Historicas da Ordem de Nossa Senhora do Carmo da Provincia de Portugal* cit., p. 288.



Igreja de Nossa Senhora da Luz, Convento de Nossa Senhora do Carmo de Évora (fachada). Foto Luís Henriques

qual o repertório polifónico cantado nem como o mesmo foi realizado. No entanto, se tomou parte a capela da Catedral, poderá ser possível reconstruir como foi realizada a Ladainha. No Códice n.º 3 do arquivo musical da Catedral de Évora encontra-se uma versão polifónica da Ladainha de Todos-os-Santos. Este é um livro de coro que contém composições musicais de Manuel Rebelo, entre outras obras sem autoria confirmada e, geralmente, atribuídas ao mestre de capela da Catedral³⁷. O livro terá sido, assim, copiado na primeira metade do século XVII, constituindo-se como uma das fontes musicais mais próximas da cerimónia no convento carmelita. Para além disso, o livro terá estado em uso na Catedral pelo menos até ao final do século XVIII ou início do XIX, uma vez que no último fólio, entre vários nomes inscritos, encontram-se os nomes de João Gomes, cantor da capela em meados do século XVII, assim como o de Manuel Cid, cantor da capela e reitor do Colégio dos Moços do Coro³⁸. Na Ladainha existente no Códice n.º 3, a primeira parte, referente às invocações marianas, encontra-se incompleta, tendo sido apenas escrito o texto “Sancta Maria ora pro nobis”, assim como o texto musical para apenas duas das quatro vozes. No entanto, no fólio seguinte, que começa com “Sancte Petre ora pro nobis”, o texto musical escrito nas mesmas vozes, sugere que às vozes em falta do fólio anterior estaria também atribuída a mesma músi-

37. J. ALEGRIA, *História da Escola de Música da Sé de Évora* cit., p. 84.

38. ID., ALEGRIA, *O Colégio dos Moços do Coro da Sé de Évora*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1997, p. 119; 133.

ca. O *Agnus Dei* final compreende o texto musical mais complexo da Ladainha, todavia, evitando um contraponto imitativo intrincado, mantendo-se dentro de uma textura homofónica, mais adequada à recitação textual. Partindo desta composição, percebe-se que as características gerais da mesma apontam para um tipo de escrita musical que, embora polifónico, serve, na sua essência, um propósito de transmissão textual. A mesma seria certamente utilizada em momentos processionais, o que implicaria a memorização das partes musicais, enquanto fórmulas aplicadas à recitação de cada um dos santos.

Fr. Manuel de Sá refere ainda que tanto a Ladainha como a restante cerimónia havia sido realizada de acordo com o Ritual Romano. Tomando como fonte uma das edições impressas algumas décadas antes da cerimónia realizada em Évora do Ritual Romano, poderá apresentar-se uma possível reconstituição da cerimónia, assim como dos momentos musicais nela incluídos e, assim, simultaneamente a paisagem sonora desse momento importante na história da comunidade carmelita eborense. Lucas de Andrade, na sua compilação das *Açcoens Episcopaes*, refere que a cerimónia do lançamento da primeira pedra numa igreja competia ao bispo da diocese onde essa igreja seria construída (no caso de Évora, ao arcebispo), podendo delegar-se essa tarefa a “um simples sacerdote”³⁹. Neste caso, como já referido, estando a arquidiocese *sede vacante*, foi a tarefa delegada ao presidente do Cabido, o mestre-escola da Catedral doutor Jerónimo Madeira. Após a chegada da procissão ao local onde se deveria erguer a igreja, o mestre-escola preparou-se para a cerimónia de bênção revestindo-se de paramentos brancos, estando já preparado o altar com a cruz, como determinava o Ritual Romano. De acordo com esta fonte, a cerimónia consistia numa série de orações, intercaladas com rubricas musicais. Esta iniciava com o canto da antífona *Signum saluris pone Domine*, junto com o salmo 83 (*Quam dilecta tabernacula tua*), seguindo-se a aspersão do lugar onde seria colocada a pedra e a própria pedra, com uma oração associada a cada um destes atos. Após várias orações, o coro entoaria a antífona *Mane surgens Jacob*, com o salmo 126 (*Nisi Dominus*), após o canto da Litanía⁴⁰. Aqui o Ritual diverge do relato de Fr. Manuel de Sá, que coloca o canto desta rubrica no início da ceri-

39. L. DE ANDRADE, *Açcoens Episcopaes, tiradas do Pontifical Romano, & Ceremonial dos Bispos*, Lisboa, Na Officina de Ioam da Costa, 1671, p. 132.

40. IGREJA CATÓLICA, *Ritvale Romanvm Pavli V Pont. Max iussv editvm*. Lisboa, Ex Officina Petri Craesbeeck, 1617, pp. 139v-140.

mónia quando, de acordo com o Ritual, deveria ser após várias ações, assim como após o canto de várias rubricas musicais. Após a colocação da pedra no lugar e a sua solidificação com cimento, a mesma seria aspergida cantando-se a antífona respetiva *Asperges me, Domine*. Ocorreria ainda nova aspersão dos alicerces, no caso de já estarem abertos, cantando-se novamente a antífona *Asperges me* durante esse ato, à qual se seguiria outra antífona, *O quam metuendus est*, com o salmo 86 (*Fundamenta ejus in montibus*)⁴¹.

Embora breve, esta cerimónia revestia-se de grande importância, não só por constituir o início do grande empreendimento de construção de um templo de grandes dimensões, mas também porque foi um momento de celebração ao ar livre. Aqui tomaram parte todas as mais altas instituições religiosas da cidade, assim como as forças cívicas e administrativas. Ao mesmo tempo foi também um momento de atividade musical durante a cerimónia, estando referida a prática de repertório musical litúrgico, integrando os atos da bênção e colocação da pedra, assim como música para-litúrgica, que embora não especificada, coloca este tipo de repertório em convivência com a polifonia sacra e o cantochão.

3. A bênção da nova igreja

A colocação e bênção da primeira pedra de nova igreja do convento do Carmo de Évora foi, como se viu, um importante momento, não só na dinâmica religiosa da cidade, mas também em termos musicais, com a presença de músicos e repertório influenciando a paisagem sonora urbana. Um outro momento marcante em termos da paisagem sonora religiosa da cidade foi a cerimónia de bênção da nova igreja e a sua abertura ao culto após as obras iniciadas em 1669. Uma vez mais, Fr. Manuel de Sá dedica um capítulo da sua obra à relação dos festejos realizados nessa ocasião e onde a prática musical também esteve presente.

As obras de construção da nova igreja decorreram durante duas décadas, com uma despesa de setenta e cinco mil cruzados, na sua maioria decorrentes das rendas do convento e de fundos transferidos pelos padres provinciais. O primeiro prior do convento durante este período foi o padre apresentado Fr. Mateus da Silveira, seguindo-se o padre Fr. António Ferreira durante o tempo em que foi construído o zimbório da igreja⁴².

41. Ivi, pp. 141-142.

42. Fr. M. DE SÁ, *Memorias Historicas da Ordem de Nossa Senhora do Carmo da Provincia de Portugal* cit., p. 289.

Ao padre Fr. António Coelho, prior por curto tempo, sucedeu o padre Fr. António dos Reis, fazendo-se durante esse período as tribunas e a abóbada. No Capítulo, celebrado no convento carmelita de Lisboa a 26 de abril de 1689, foi eleito provincial o padre mestre Fr. João Baptista Rofino, tendo ficado também eleito prior do convento eborense o padre apresentado Fr. Manuel da Cunha, que terminou a obra da igreja, de forma a nela se poder colocar o Santíssimo Sacramento⁴³.

Terminada a obra da igreja, prossegue Fr. Manuel de Sá, o prior Fr. Manuel da Cunha avisou o provincial Fr. João Baptista Rofino de forma a este último poder assistir à cerimónia de bênção da nova igreja, tendo o mesmo chegado a Évora no dia 24 de junho de 1691⁴⁴. A cerimónia de bênção da igreja demorou três dias, de 24 a 26 de junho. No dia 24 saiu uma procissão do espaço que servia de igreja provisória do convento, com vários andores, cujos materiais tinham vindo de Lisboa, assim como o artista que os construiu. Tomaram parte na procissão as restantes comunidades religiosas da cidade, assim como religiosos dos conventos de Moura, Vidigueira e Beja. Refere ainda Fr. Manuel de Sá que não só os olhos haviam-se regalado em ver os andores bem ornados, “mas os ouvidos tiverão muitas occasioens para recreyo; porque os melhores Cantores, que havia no Convento de Lisboa se acharão neste Triunfo”⁴⁵. O padre provincial levou o Santíssimo Sacramento, acompanhado pelo padre Fr. Francisco Pereira, prior do convento de Beja, e o padre Fr. Diogo do Sacramento, prior do convento de Lagoa (Algarve). A procissão percorreu as principais ruas da cidade (sem mencionar quais), recolhendo-se à nova igreja. Nessa noite, como nas duas seguintes, iluminou-se o convento e na praça fronteira “houve variedade de fogo de arteficio, não faltando nesta função todas as mais demonstraçoens festivas”⁴⁶. Esta referência remete para um contexto carateristicamente profano e popular das celebrações da nova igreja. A festa extravasou o contexto cerimonial litúrgico-musical, expandindo-se para a rua, muito provavelmente para o largo onde se encontra a fonte henriquina, para a qual terá também contribuído a proximidade das festividades populares de São João Baptista.

Aqui é importante notar a importação de cantores do convento carmelita de Lisboa para participarem nos festejos da bênção da nova igre-

43. Ivi, p. 290.

44. *Ibidem*.

45. Ivi, p. 291.

46. *Ibidem*

ja. Fr. Manuel de Sá, embora de forma vaga, refere a qualidade do grupo de cantores lisboetas, que certamente conheceria de os ter ouvido em ocasiões anteriores, comparando-os à magnificência dos andores. Embora não se conheça em pormenor este grupo, não será de estranhar que o mesmo fosse composto por músicos de grande proficiência e conhecimento da arte. Como argumento para esta afirmação surge a figura do compositor carmelita Fr. Manuel Cardoso (antigo aluno da Catedral de Évora, que residiu no convento lisboeta durante a primeira metade de seiscentos, onde foi mestre de capela praticamente até à sua morte em 1650⁴⁷. Certamente que uma geração inteira de músicos dessa instituição terá aprendido e servido sob a sua direção, muito provavelmente alguns dos cantores que vieram tomar parte na cerimónia ebo-rense.

No que respeita à procissão realizada pelas ruas de Évora no dia 24 de junho, seguindo o que refere Lucas de Andrade no seu *Manual* (publicado em 1652) sobre como deveriam decorrer as procissões em que fosse o Santíssimo Sacramento, o celebrante que levasse a custódia não deveria cantar, mesmo que poucos ministros houvesse na procissão. No entanto, deveria rezar os “psalmos, & os hymnos do Sacramento, alternatim, com os ministros”⁴⁸. A prática do *alternatim*, o canto alternado dos versos ímpares e pares por dois grupos de cantores, era uma forma interpretativa generalizada ao longo dos séculos XVI e XVII. Tal como acontecia no serviço musical do coro, também a mesma seria utilizada no canto dos salmos e hinos durante as procissões. Lucas de Andrade refere ainda que nas procissões onde seguisse o Santíssimo Sacramento deveria fazer-se o mesmo cerimonial que na procissão de *Corpus Christi*. Desta forma, o Ritual Romano determinava que no cortejo os clérigos fariam duas alas, cada um com um círio aceso, cantando durante toda a procissão os hinos *Pange lingua gloriosi, Sacris solemnis, Verbum supernum prodiens, Jesu nostra redemptio* e *Aeterne Rex altissime*⁴⁹. Chegando a procissão à igreja, e o Santíssimo Sacramento ao altar, enquanto o mesmo era incensado, os clérigos deveriam cantar o hino *Tantum ergo Sacramentum*, seguindo-se uma oração⁵⁰.

47. L. HENRIQUES, *Nos 450 anos de Frei Manuel Cardoso*, in “Glosas”, 15, 2017, pp. 38-39.

48. L. DE ANDRADE, *Manval das Ceremonias da Missa Solemne de tres padres, e das Missas dos defuntos... & das procissões solemnes onde se leuar o SS. Sacramento*, Lisboa, Ant. Alz Impr. Del R.N.S., 1652, p. 42.

49. IGREJA CATÓLICA, *Ritvale Romanvm Pavli V Pont. Max ivssv editvm* cit., pp. 164v-169.

50. Ivi, pp. 169v-170.

No dia 25 de junho veio o Cabido da Catedral em comunidade à nova igreja, onde o cônego André Rodrigues Madeira, juiz conservador do convento, impôs o Santíssimo Sacramento, tendo oficiado a Missa que aí se celebrou, na qual pregou o padre mestre Fr. Francisco da Natividade “o Latino”⁵¹. Lucas de Andrade refere que a missa (supõe-se que equivalente à missa conventual) deveria ser celebrada após o canto da hora de Terça. O seu cerimonial compreendia a aspersão do altar, cantando o coro a respetiva antífona⁵². O celebrante começaria o *Introitus*, seguindo o coro com o canto, dizendo o *Kyrie* em *alternatim* com o coro⁵³. O celebrante entoaria também o *incipit* do Gloria, assim como também no Credo. O subdiácono tomaria o livro das Epístolas e, indo colocar-se da parte da Epístola, virado para o altar e atrás do celebrante, cantando a respetiva rubrica, assim como o Gradual⁵⁴. Seguem-se, enquanto rubricas musicais o *Offertorium*, *Sanctus*, *Agnus Dei* e *Communio*.

Nesta ocasião, contrariamente à cerimónia de lançamento da primeira pedra, Fr. Manuel de Sá não mencionou a presença da capela musical da Catedral. Uma das hipóteses possíveis para o cronista carmelita não ter mencionado a capela poderá estar relacionada com a presença dos músicos do convento de Lisboa nas cerimónias, dispensando-se assim o serviço dos músicos da Catedral. Por outro lado, a presença destes músicos nos momentos em que o Cabido estivesse presente estaria já implícita, não existindo necessidade de o referir diretamente. De fato, o regulamento dos cantores da Catedral, mandado coligir em 1634, determinava que, tanto os cantores como os instrumentistas, estavam obrigados a “cantar ou tanger todas as vezes que há cantoria na Sê, ou fora da Sê, ou nas procissões solemnes [...] e todas as mais vezes [...] e naquelas festas que o Cabido ordenar”. Estavam os músicos, desta forma, obrigados a acompanhar o Cabido nas festas que se fizessem “per sua deuação na Sê, ou fora da Sê”⁵⁵, pelo que, estando o Cabido presente e tratando-se de uma cerimónia especial, é de supor que os músicos também estivessem presentes conforme o seu regulamento o determinava. Deste modo, estaria presente um grupo de músicos com alguns indivíduos que tomaram parte nas cerimónias de 1669, com

51. Fr. M. DE SÁ, *Memorias Historicas da Ordem de Nossa Senhora do Carmo da Provincia de Portugal* cit., p. 291.

52. L. DE ANDRADE, *Manval das Ceremonias da Missa Solemne de tres padres, e das Missas dos defuntos... & das procissões solemnes onde se leuar o SS. Sacramento* cit., p. 3v-4.

53. Ivi, p. 7v-8.

54. Ivi, p. 9-9v.

55. J. ALEGRIA, *História da Escola de Música da Sé de Évora* cit., pp. 133-134.



Igreja de Nossa Senhora da Luz, Convento de Nossa Senhora do Carmo de Évora (interior). Foto Luís Henriques

algumas novas incorporações, começando pelo mestre de capela. Em 1691 era mestre de capela da Catedral o padre Diogo Dias Melgaz, que acumulava também o cargo de mestre de Claustro, desde pelo menos 1678, data em que se crê ter falecido António Rodrigues Vilalva seu antecessor no cargo. O grupo de cantores era composto por oito músicos, aos quais se juntava o mestre da capela. A estes juntava-se um grupo de

oito instrumentistas que, tal como o grupo de 1669, era composto por instrumentos de sopro (charamela, sacabuxa, baixão), harpa e órgão⁵⁶.

Na manhã de 26 de junho, terceiro e último dia, fez a função do altar o padre mestre Fr. Álvaro Pimentel, prior do convento de Nossa Senhora da Graça de Évora e qualificador do Santo Ofício, assistindo a respetiva comunidade à cerimónia. O padre apresentado Fr. António Ferreira, prior do convento carmelita eborense, pregou nessa ocasião. De tarde, foi o Santíssimo Sacramento encerrado no sacrário, terminando a solenidade⁵⁷. Esta celebração terá decorrido nos moldes enunciados anteriormente para a celebração do dia 25 de junho. Ficou, assim, a capela-mor da igreja-

56. Arquivo da Sé de Évora, Livro da receita e despeza da fabrica da see de Euora... [1691/92], ref. PT/ASE/CSE/FSE/D/C/001/Lv017. São estes cantores os padres Gaspar da Fonseca, António Rodrigues, António de Miranda, Domingos Serrano e os leigos Afonso Lopes, João Baptista Lobo, Manuel Ribeiro e António Álvares. Estavam também ao serviço da capela como instrumentistas António Freire Galvão (harpa), Gaspar da Fonseca (baixão e fagote), Alonso Peres (sacabuxa), Manuel Guerra (sacabuxa), Luís da Silva Bravo (charamela), Matias Lopes (baixão), Miguel Dias e Francisco Guerra (órgão).

57. Fr. M. DE SÁ, *Memorias Historicas da Ordem de Nossa Senhora do Carmo da Provincia de Portugal* cit., p. 292.

ja do novo convento carmelita com a altura de trinta e sete palmos, e vinte e nove palmos de profundidade, com o respetivo retábulo pintado a imitar pedra⁵⁸. Debaixo de um nicho ficou exposta a imagem, que havia sido trazida do antigo convento, com o título de Nossa Senhora da Luz. Ficou a igreja com um espaçoso zimbório oitavado numa cúpula que marcou a paisagem urbana da cidade⁵⁹.

Conclusão

As cerimónias de lançamento da primeira pedra e bênção da nova igreja do convento carmelita de Évora servem como exemplos da riqueza e dinâmica da paisagem sonora de Évora entre os séculos XVI e XVII. A construção deste templo numa zona relativamente despovoada em termos de sonoridade litúrgico-musical, apenas existente no vizinho convento de Nossa Senhora do Paraíso de religiosas dominicanas, gerou uma nova dinâmica em termos da prática musical destes repertórios na área onde ficou implantado o novo convento carmelita. Durante os dois momentos cerimoniais ocorreram várias manifestações de natureza musical envolvendo grupos de músicos locais, bem como de músicos estranhos à cidade, como foi o caso dos cantores provenientes do convento carmelita de Lisboa. Desconhece-se qual terá sido a interação entre estes dois grupos, no entanto, terão os mesmos contatado entre si quer nas procissões realizadas, ou nos serviços litúrgicos celebrados no interior do templo.

Por outro lado, a construção deste templo implicou ainda uma série de obrigações litúrgico-musicais da comunidade aí estabelecida. Foi esse o caso dos ofícios *pro defunctis* que a comunidade ficou obrigada a celebrar, rezando doze missas anualmente e cantando um ofício de nove lições pelo doador D. Afonso VI como também pelo Duque de Bragança D. Teodósio⁶⁰. É de referir mais obrigações deste tipo pelos instituidores de capelas na dita igreja. Foi esse o caso de D. Maria de Vilhena, instituidora da capela-mor do antigo convento, cujo legado obrigava a comunidade a cantar uma missa diária, e outras duas rezadas, uma missa *pro defunctis* com responso aos domingos, assim como outras missas cantadas e ofícios⁶¹.

Em suma, a instalação do convento carmelita neste espaço da cidade e a construção da sua nova igreja veio trazer, a partir de meados do século

58. *Ibidem*.

59. Ivi, p. 296.

60. Ivi, p. 284.

61. Ivi, p. 294.

XVII, uma nova dinâmica a essa zona em termos da sua paisagem sonora, com a celebração diária dos ofícios divinos e missas de aniversários dos padroeiros e instituidores de capelas. A implantação da comunidade carmelita foi marcada por dois momentos fundamentais: o primeiro, através das cerimónias de lançamento da primeira pedra da igreja, que movimentou as comunidades religiosas da cidade, nobreza, e um grande cerimonial musical; a segunda, centrou-se na bênção da nova igreja, um novo momento alto em termos da mobilização das comunidades religiosas ebo-
renses, assim como de outros conventos alentejanos e de Lisboa, uma vez mais com uma forte componente musical, um elemento imprescindível à solenização destes atos religiosos.

Abstracts and Keywords

Palavras-chave: Sé de Évora; Música Sacra; Século XIX; Miguel Anjo do Amaral; Arquivo Distrital de Évora

The records of the District Archive of Evora give us the will and death registration of Miguel Anjo do Amaral, musician referred to by José Augusto Alegria as contralto and composer. In the Archives of the Cathedral of Évora, there are several sacred works of his, which serve as a starting point for obtaining initial readings on this figure of the city's musical reality. Working from the analysis of some of his works (like his psalms) and the information they convey, we can identify some choices and compositional preferences that bring more understanding onto the music produced in this Cathedral.

Keywords: Cathedral of Évora; Sacred Music; 19th century; Miguel Anjo do Amaral; District Archive of Évora

LUÍS HENRIQUES, A nova igreja do convento do Carmo de Évora: uma perspetiva da sua paisagem sonora na segunda metade do século XVII

O convento do Carmo de Évora foi fundado em 1531 com o apoio do Bispo de Évora, o Cardeal Infante D. Afonso de Portugal. A casa carmelita prosperou até 1663 quando as forças militares castelhanas puseram cerco a Évora, destruindo o convento nesse processo. Mais tarde foi oferecido aos frades carmelitas o antigo palácio dos Duques de Bragança perto da Porta de Moura da cidade. O presente estudo centra-se em dois momentos importantes desta comunidade religiosa: a colocação da primeira pedra da igreja, a 6 de janeiro de 1669, e a bênção do novo templo, de 24 a 26 de junho de 1691. Durante estes eventos, vários grupos de músicos cantaram o repertório sacro litúrgico (cantochoão e polifonia) e obras para-litúrgicas como vilancicos. Este estudo analisa a atividade dos grupos musicais e a sua integração no cerimonial litúrgico-musical dos eventos mencionados, em termos dos indivíduos que neles tomaram parte, dos possíveis repertórios interpretados e a sua relação com os regulamentos cerimoniais.

Palavras-chave: Carmelitas; Évora; Século XVII; Paisagem sonora; Música sacra.

The convent of Carmo of Évora was founded in 1531 with the support of the Bishop of Évora, the Cardinal Infant D. Afonso of Portugal. The Carmelite house prospered until 1663, when the Castilian military forces

laid siege to the city of Évora, destroying the convent in that process. The Carmelite friars were afterwards offered the former palace of the Dukes of Braganza near the city's Porta de Moura. The present study centers in two important moments of this religious community: the placing of the first stone, in 6 January 1669, and the benediction of the new temple, from 24 to 26 June 1691. During these events, various groups of musicians sung the sacred liturgical repertoire (plainchant and polyphony) and para-liturgical works such as villancicos. This study analyses the activity of the musical groups and their integration in the liturgical-musical ceremonial of the events mentioned, in terms of the individuals that took part in them, the possible performed repertoires, and their relationship with the ceremonial regulations.

Keywords: Carmelites; Évora; Seventeenth Century; Soundscape; Sacred music.

FRANCESCO BAUDONE, Il Funori nel restauro dei materiali cartacei. Studi e sperimentazioni per l'applicazione di estratti di alghe nel campo della conservazione delle opere d'arte

Ultimamente si è notato che i prodotti di sintesi adoperati per le operazioni di restauro contenevano al loro interno prodotti dannosi per l'ambiente, per l'uomo e soprattutto per le opere d'arte, portando spesso ad un aggravamento dello stato conservativo. Per questa ragione, l'individuazione di prodotti che possano fornire una maggior garanzia di stabilità nel tempo sta diventando una necessità sempre più diffusa, portando a privilegiare interventi reversibili, eco-compatibili e meno invasivi sull'opera d'arte. Con uno sguardo rivolto a queste necessità, è stata avviata la ricerca e la sperimentazione sul prodotto adesivo estratto da alghe comunemente conosciuto come *Funori*. Negli ultimi anni il *Funori* è diventato sempre più diffuso nel campo della conservazione delle opere d'arte, ma è un materiale ancora poco studiato. L'obiettivo di questa ricerca è stato quello di individuare se la sua applicazione per il rinsaldo di materiali cartacei potesse essere un valido sostituto degli eteri di cellulosa comunemente impiegati in questa operazione.

Parole chiave: Funori; adesivo; rinsaldo; eteri di cellulosa; materiali cartacei.

Biografie degli autori

niali/de(s)coloniali; storia ambientale; gestione integrale e sostenibile delle risorse naturali nelle comunità indigene contadine; governo dei beni di uso comune; governance socio-ambientale; patrimonio bioculturale dei popoli indigene; istruzione superiore universitaria interculturale; geografie dello spopolamento; sviluppo locale/rurale; gestione integrale e sostenibile degli spazi eco-culturali; salvaguardia di patrimonio culturale; didattica delle Scienze Sociali, eccetera. Libero accesso a tutte le tue pubblicazioni in <<https://uned-es.academia.edu/JesusMorenoArriba>>.

RITA FALEIRO

Rita Faleiro è una dottoranda in Musicologia presso l'Università di Évora, Master in Insegnamento della musica (pianoforte) all'ISEIT-Almada, e ha una laurea in Pianoforte e Storia presso l'Università di Évora. Ha lavorato come insegnante di pianoforte in diverse istituzioni e conservatori, dove ha organizzato numerosi Masterclass e concorsi.

Ha anche partecipato a diverse edizioni della Giornate “Escola de Música da Sé de Évora” e in diversi workshop e masterclass nelle aree di canto gregoriano, direzione corale e pianoforte. È stato collegato all'organizzazione di eventi e congressi come FLAUTUÉ (Festival del Flauto Traverso) e I e II Incontri “Paisagem Sonora Histórica-Évora” (2017 e 2019). Al momento il suo lavoro accademico si concentra principalmente sull'indagine sulla musica sacra portoghese della fine del secolo. XVIII e inizi del secolo. XIX, essendo il tema principale della sua tesi di dottorato lo studio, la trascrizione e l'analisi del Miserere prodotto e utilizzato al servizio della cattedrale ebo-rense nel periodo cronologico di riferimento. Questo studio fa parte del progetto ALT20-03-0145-FEDER-028584 (PTDC / ART-PER / 28584/2017)-“PASEV: Heritage of the Soundscape in Évora (1540-1910)” finanziato da fondi nazionali attraverso la FCT / MCTES e cofinanziato dal Fondo europeo di sviluppo regionale (FESR) attraverso il programma operativo Compete 2020 – Competitività e internazionalizzazione (POCI), e fa parte del progetto di dottorato finanziato dalla Fondazione per la scienza e la tecnologia (FCT) “I salmi sullo sfondo musicale della cattedrale di Évora (dalla metà del XVIII secolo all'inizio del XIX secolo): redazione e studio di una selezione rappresentativa”-SFRH / BD / 137427/2018.

LUÍS HENRIQUES

Luís Henriques è un collaboratore del Centro dell'Università di Évora presso il CESEM – Center for Studies in Sociology and Musical Aesthetics.

Ha lavorato allo studio della polifonia vocale sacra del XVII secolo relativa alla cattedrale di Évora, avendo creato a tal fine l'Ensemble Eborensis con il quale ha tenuto concerti in vari luoghi in Portogallo e anche in Francia. Ha registrato un CD con questo gruppo nell'ambito del progetto ORFEUS – “The Tridentine Reformation and the Music in the Silence of the Cloister – The Monastery of S. Bento de Cástris”, finanziato dalla Fondazione per la Scienza e la Tecnologia, di cui era membro. I suoi interessi di ricerca si concentrano sulla polifonia vocale sacra portoghese, con particolare enfasi sulla regione dell'Alentejo e sulla musica nelle Azzorre dall'insediamento ai primi del XX secolo attraverso studi e pubblicazioni musicali.

FRANCESCO BAUDONE

Dopo la laurea magistrale in Storia e Civiltà moderna presso l'Università di Pisa, si iscrive all'Istituto per l'Arte e il Restauro Palazzo Spinelli di Firenze, dove dal 2014 frequenta un corso triennale in Restauro del materiale cartaceo e durante il quale svolge stage presso vari laboratori privati e pubblici, come la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze e l'Archivio di Stato di Firenze, lavorando su svariate tipologie di materiali librari e archivistici. Terminati gli studi, nel 2016 è nominato assistente docente di laboratorio presso Palazzo Spinelli e prende parte, come co-autore, alla pubblicazione del volume *Funori. Adesivo naturale per pitture murali e materiali cartacei*. Nel 2017 viene selezionato per uno stage ai Laboratori di Restauro Opere su carta dei Musei Vaticani, dove si occupa della conservazione di una serie di calchi su carta e tempera di alcuni mosaici absidali della basilica di San Giovanni in Laterano. Nello stesso anno è assunto all'interno del Laboratorio di Restauro della Biblioteca Apostolica Vaticana, dove si occupa di restauro e conservazione di manufatti cartacei e membranacei facenti parte del patrimonio storico della Santa Sede fino al 2019. Da sempre interessato alla ricerca e alla sperimentazione, da anni è impegnato nell'individuazione di nuovi prodotti da applicare nel settore dei Beni Culturali, concentrandosi in particolar modo sulla ricerca di prodotti naturali eco-compatibili con manufatti cartacei e membranacei.

Attualmente ricopre il ruolo di docente di Tecnologie dei Materiali e di Teoria del Restauro applicate ai materiali cartacei presso l'Istituto per l'Arte e il Restauro Palazzo Spinelli. Oltre alla ricerca scientifica, i suoi campi di interesse sono lo studio dei ricettari artistici antichi e medievali e delle arti applicate alla manifattura di codici e opere d'arte su carta, la storia del libro e della legatura artistica nel bacino del Mediterraneo.

PROGRESSUS

VI
1/2019

Progressus è promosso da



Progressus con Agrhistory Lab è membro di EURHO e un suo rappresentante fa parte del consiglio direttivo internazionale dell'associazione.

eu/ropean
r/ural
h/istory
o rganisation



Direzione

Silvia Bianciardi (direttore scientifico), Giacomo Zanibelli

Redazione

Domenico Elia, Alessandra Mita, Gaetano Morese (coordinatore), Cristina Piva (segreteria), Vito Ricci, Alice Tavares

Comitato Scientifico

Fabio Bertini, Lea Cimino, Pietro Paolo Cannistraci, Piero Nicola di Girolamo, Roberto Farinelli, Eva Fernández Garcia, Luca Fiorito, Pasquale Iuso (coordinatore), Marina Garone Gravier, Antonella Meniconi, Outi Merisalo, Bruno Pellegrino, Edoardo Peñalosa, Andrea Sangiovanni, Alessandra Bulgarelli, Gavina Cherchi, Gioachino Chiarini, Giuseppe Conti, Marcello Marchioni, Gustavo Mola di Nomaglio Stefano Moscadelli, Monika Poettinger, Pedro Porras, Diana Toccafondi, Manuel Vaquero Piñeiro, Stefano Traini, Mario Viana, Georges Virlogeus, Andrea Zagli.

Norme redazionali

<http://www.rivistaprogressus.it/wp-content/uploads/Norme-redazionali-Progressus.pdf>

Codice Etico

<http://www.rivistaprogressus.it/wp-content/uploads/codice-etico.pdf>

Registrazione Tribunale di Siena n. 2 del 29 aprile 2013

Direttore Responsabile: Giacomo Zanibelli

La rivista ha cadenza semestrale - Nuova serie

La rivista Progressus adotta il sistema di valutazione double blind peer review

Progressus è inserita tra le riviste scientifiche delle Aree 11 e 14 dell'ANVUR

ISSN 2532-7186 (CARTACEO) - 2284-0869 (ONLINE)

© nuova immagine editrice

Via San Quirico 13

I-53100 Siena

tel. 0577 42625 - fax 0577 44633

<<http://nielibrionline.it>> info@nuovaimmagine Siena.it